



La parole trahie : mythe fondateur et fondement éthique de la poétique mussétienne

Olivier Bara

► To cite this version:

Olivier Bara. La parole trahie : mythe fondateur et fondement éthique de la poétique mussétienne. Poétiques de Musset, Presses universitaires de Rouen et du Havre, pp.219-230, 2013. hal-00918680

HAL Id: hal-00918680

<https://hal.science/hal-00918680>

Submitted on 14 Dec 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La parole trahie

Mythe fondateur et fondement éthique de la poétique mussétienne

Olivier BARA

Et j'en dirais bien plus si je me laissais faire.
Ma poétique, un jour, si je puis la donner,
Sera bien autrement savante et salutaire.
C'est trop peu que d'aimer, c'est trop peu que de plaire ;
Le jour où l'Hélicon m'entendra sermonner,
Mon premier point sera qu'il faut déraisonner¹.

Selon ces vers datés de novembre 1842 et écrits en hommage à Leopardi, la poétique mussétienne existerait bel et bien, mais sur un mode conditionnel (« j'en dirais bien plus »), selon une modalité hypothétique imposée par la procrastination du poète (« un jour, si je puis la donner ») ; virtuelle, cette poétique ne saurait dans l'immédiat s'énoncer que sous la forme provocante de l'impératif de déraison – déraisonner : rompre nécessairement avec l'esprit de sérieux, comme avec l'édification rationnelle des règles de composition et des hiérarchies génériques. De là, toujours dans « Après une lecture », le rejet des lois lexicales comme de tout « bon usage ». Ces trois vers sont célèbres, qui érigent la volonté libre du poète en unique critère esthétique : « J'ai fait de mauvais vers, c'est vrai ; mais, Dieu merci, / Lorsque je les ai faits, je les voulais ainsi, / Et de Wailly ni Boiste, au moins, n'en sont la cause². » De là aussi l'intégration généreuse, dans un enthousiasme aussi provocant, des genres infra-littéraires en cette poétique follement dé-réglée : « Vive le mélodrame où Margot a pleuré³ ! »

Pourtant, les propositions esthétiques d'« Après une lecture » ne s'énoncent pas que négativement, ou selon l'art conjugué du contre-pied et de la pirouette – ces *échappées belles* privilégiées par Musset dès lors qu'il se sent engagé dans quelque aporie. D'une part, le poème convoque et s'approprie un modèle étranger, celui de Leopardi, érigé non sans forçage en amant de « l'âpre vérité » et de la parole poétique simple, sincère et vraie :

[...]

Tel fut ton chaste amour pour l'âpre vérité,
Qu'au milieu des langueurs du parler d'Ausonie,
Tu dédaignas la rime et sa molle harmonie,

¹ « Après une lecture » (strophe x), dans *PCL*, p. 592. ² *Ibid.*, strophe xvii, *PCL*, p. 594. ³ *Ibid.*, strophe v, *PCL*, p. 590.

Pour ne laisser vibrer sur ton luth irrité
Que l'accent du malheur et de la liberté¹.

D'autre part, assimilant ce modèle non, encore une fois, sans le déformer pour mieux se l'approprier, Musset énonce dans son poème deux maîtres-mots, celui de vérité et celui de beauté, liés en une relation de nécessaire inclusion. La voix du poète se fait affirmative pour proférer ces nouveaux vers, cette fois sans masque ni sourire, sans renoncer toutefois au plaisir de la provocation dans l'inversion du vers de Boileau :

[...]

Rien n'est beau que le vrai, dit un vers respecté ;
Et moi, je lui réponds, sans crainte d'un blasphème :
Rien n'est vrai que le beau, rien n'est vrai sans beauté².

Selon cette équation platonicienne, le beau, maintenu dans la nudité de l'indéfini, constitue le seul indice du vrai ; plus encore : dans le beau seul rayonne la seule vérité reconnaissable en ce monde et en ce siècle. S'énonce ici une poétique paradoxale, qui pose tout à la fois l'absolue nécessité du beau dans un univers déserté par le sens, et l'impossibilité de cerner *a priori* cette catégorie maintenue dans l'indéfinition. Seules demeurent, tangibles, les larmes conjointes du poète et du lecteur pour lester la beauté poétique du poids de la vérité – c'est l'« accent du malheur » évoqué au vers 120 d'« Après une lecture ». Les pleurs versés constituent en définitive le seul étalon du beau dans cette poétique a-poétique, et la seule part de nécessité dans ce système esthétique maintenu en état de disponibilité ouverte.

Aussi l'esthétique mussétienne ne saurait-elle s'énoncer, à rebours de toute poétique positive, rationnelle et régulatrice, que sous la forme d'une affirmation éthique : telle est la première hypothèse ici posée. Cette éthique du vrai et du beau, du vrai nécessairement douloureux et confirmé par la beauté de la souffrance, est condamnée à se répéter à l'intérieur même de toute l'œuvre pour régulièrement la refonder ; elle ne saurait se cantonner à sa périphérie, dans le paratexte d'une préface ou d'une poétique réputées définitives : seconde hypothèse³. Enfin, cette poétique réduite à une éthique, à rebours de toute théorisation, s'incarne dans une fiction chargée de poser l'origine de l'œuvre ; elle constitue le mythe fondateur de l'écriture : telle est notre thèse. Ce mythe, fondement éthique ou actualisation fictionnelle d'une poétique mussétienne toujours différée, se confond avec une scène topique, soumise à un jeu de reprises et de variations : celle de la trahison de la parole par l'être aimé. Le récit du péché originel, maintenu dans la fiction mais paré des apparences du *biographique*, leste l'écriture d'une charge de souffrance intime ; il justifie

¹ *Ibid.*, strophe xx, PCL, p. 595. ² *Ibid.*, strophe VIII, PCL, p. 591. ³ Là n'est pas la plus grande originalité de l'œuvre mussétienne, inscrite dans le refus général, caractéristique du romantisme, des poétiques régulatrices, fidèle à la théorie kantienne d'un génie chargé de donner lui-même « les règles à l'art » (*Critique de la faculté de juger*, § 46). Pour une mise au point synthétique sur le refus romantique des poétiques, voir Claude Millet, *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France post-révolutionnaire*, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 2007, chap. VII, p. 189-228.

l'épanchement lyrique, éclaire la quête d'un rachat du mal infligé grâce à la beauté créé ; il indique aussi le nécessaire échec d'une telle quête rédemptrice, dès lors que la parole défaillante ne saurait se rédimier elle-même. Remplaçant la théorisation poétique par l'incarnation fictionnelle, les récits de la trahison de la parole fondent et refondent la nécessité intime de l'œuvre, suggèrent l'originalité esthétique du projet et inscrivent en creux l'impossibilité de son accomplissement. Ils ouvrent dès lors la voie aux parades ironiques comme aux arabesques fantaisistes¹.

La double hypothèse ici posée a trouvé une première validation dans l'ouvrage d'Alain Heyvaert, *La Transparence et l'indicible dans l'œuvre d'Alfred de Musset*. Analysant dans la création mussétienne le regret d'une « pureté originelle » confondue avec un état d'innocence, de transparence et d'immédiateté, l'auteur résume les fondements conférés par Musset à son œuvre :

Le message vrai est celui qui n'est pas soumis au calcul, qui tire sa source d'un au-delà de la conscience. Conception de l'art et communication amoureuse ont les mêmes fondements. Aux temps naïfs a succédé le siècle de la désillusion et de l'indifférence où prospèrent les faiseurs, les imitateurs et les sicaire. Aussi l'esthétique de Musset a-t-elle une unité : la nostalgie. Musset ne rallume pas les feux de la querelle des anciens et des modernes ; nostalgie d'une innocence de l'art, son esthétique est d'abord une éthique².

On trouvera, par exemple, une expression franche et nette de cette éthique de vérité dans le poème « Aux critiques du *Chatterton* d'Alfred de Vigny ». Ce poème, censé être composé dans le feu de la passion éveillé par la représentation du drame de Vigny, ramène l'évaluation esthétique de la pièce au seul constat de sa réception émue par un spectateur témoin, celui qui dit « je » dans le poème, opposé au « vous » de la critique sentencieuse et dogmatique : « Quand vous aurez crié sept fois à l'athéisme, // Sept fois au contresens et sept fois au sophisme, / Vous n'aurez pas prouvé que je n'ai pas pleuré³. » De cette élection des larmes comme seul étalon critique recevable résulte un quasi silence : on constate la rareté chez Musset des discours paratextuels, réduits à quelques jeux désinvoltes avec l'horizon d'attente du lecteur ou remplacés par des digressions métapoétiques tournant volontiers à la prétérition ironique. Le corpus des préfaces et avant-propos de Musset est du reste étroit : essentiellement, l'avant-propos « Au lecteur » d'*Un spectacle dans un fauteuil*, l'avant-propos, également dédié « Au lecteur », de l'édition de 1830 des *Contes d'Espagne et d'Italie*, qui deviendra en 1852 le sonnet « Au Lecteur des deux volumes de vers de l'auteur ». S'ajoutent les textes autoréflexifs comme le prologue des *Marrons du feu*, la dédicace à Alfred Tattet de *La Coupe et les Lèvres*, et les poèmes comme « Les Secrètes Pensées de Rafaël », « Les Vœux stériles », « Après une lecture » ou « Sur la paresse ». Dans ces textes, l'hésitation entre deux positions est fréquente : la dérision ménageant la fuite ; l'affirmation anti-critique et

¹ Sur la fantaisie mussétienne, voir Sylvain Ledda, *L'Éventail et le dandy, essai sur Musset et la fantaisie*, Genève, Droz, 2012. ² Alain Heyvaert, *La Transparence et l'indicible dans l'œuvre d'Alfred de Musset*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 156. ³ « Aux critiques du *Chatterton* d'Alfred de Vigny », *PCL*, p. 683.

a-théorique s'annulant dans sa propre profération. Ainsi, pour la seconde option, de la strophe XVIII d'« Après une lecture » :

Non, je ne connais pas de métier plus honteux,
Plus sot, plus dégradant pour la pensée humaine,
Que de se mettre ainsi la cervelle à la gêne
Pour écrire trois mots quand il n'en faut que deux,
Traiter son propre cœur comme un chien qu'on enchaîne,
Et fausser jusqu'aux pleurs que l'on a dans les yeux¹.

Ainsi, pour la première option, l'ironie, des 265 vers de la « Dédicace à M. Alfred T.*** », en ouverture de *La Coupe et les Lèvres* :

Je ne sais trop à quoi tend tout ce bavardage.
Je voulais mettre un mot sur la première page :
À mon très honoré, très honorable ami,
Monsieur – et caetera – comme on met aujourd'hui,
Quand on veut proprement faire une dédicace.
Je l'ai faite un peu longue, et je m'en aperçois.
On va s'imaginer que c'est une préface.
Moi qui n'en lis jamais ! – ni vous non plus, je crois².

En défaut ou en excès, péchant par profusion rhétorique ou par faiblesse logique, cultivant la négation au cœur de son bavardage ou réservant l'affirmation au seul énoncé laconique, le discours méta-poétique ne coïncide jamais vraiment avec son objet essentiel : la formulation claire de principes, de règles et de modèles esthétiques. Bien plus insistants et obsédants apparaissent en revanche, au lecteur de Musset, les récits de trahison de la parole donnée, récits dont l'abondance, la précision et la complaisance croissantes dans les années 1835-1837 sont inversement proportionnelles à la faible ou feinte éloquence de la parole méta-poétique. Rares, on le sait, sont les personnages musséliens indemnes de la fêlure, suggérée ou décrite, laissée par une trahison autrefois ou récemment endurée. Celle-ci forme l'expérience fondatrice de leur être, et cela dès les toutes premières œuvres publiées par Musset. La découverte de la mèche de cheveux de Juana d'Orvado, « redoutable don », sur la poitrine de don Étur est pour don Paez la révélation de la fausseté foncière de toute valeur établie, l'entrée dans l'ère de la *fausse monnaie* :

Tout à l'heure, en venant, je songeais qu'une femme
Qui trahit son amour, Juana, doit avoir l'âme
Fait de ce métal faux dont sont fabriqués
La mauvaise monnaie et les écus marqués³.

¹ « Après une lecture », *PCL*, p. 594.

² « Dédicace à M. Alfred T.*** », *PCL*, p. 225.

³ « Don

Paez », IV, *PCL*, p. 80.

La Camargo, dans *Les Marrons du feu*, en femme de spectacle qui connaît l'infinie manipulation des signes, refuse ou feint de refuser de la part de l'Abbé d'autres preuves de la mort de Rafael que celles inscrites en lettres de sang :

[...] Et sur quoi donc t'en croirai-je, maudit ?
 Sur quel honneur vas-tu me jurer ? Sur laquelle
 De tes deux mains de sang ? Où la marque en est-elle ?
 La chose n'est pas sûre, et tu te peux vanter. –
 Il fallait lui couper la main et l'apporter¹.

L'Abbé, après avoir commis le meurtre commandé, ainsi parjure de sa foi et de sa morale, traître de sa religion, est finalement victime de son propre forfait : avoir supprimé avec son crime toute transcendance et toute Loi. Manipulé par la Camargo, il achève de fonder ici-bas le régime de la duplicité universelle et, partant, du doute indépassable. Quant au comte Onorio Luigi, dans la I^{re} partie de « Portia », il découvre en lui, une nuit de décembre, au retour d'un bal masqué, le ravage de la jalousie réveillé par le soupçon d'une trahison de sa femme. Ici encore, le doute, depuis l'individu, contamine le monde entier et pervertit toute relation humaine, imposant partout et à tous le régime de la distance dans l'ère nouvelle du soupçon :

Car, à qui s'en fier, mon Dieu ! si la nature
 Nous fait voir à sa face une telle imposture,
 Qu'il faille séparer la créature en deux,
 Et défendre son cœur de l'amour de ses yeux² !

D'emblée, dès les *Contes d'Espagne et d'Italie*, l'univers de Musset se construit autour de la faille révélée à l'innocent ou au candide : tout semble toujours y naître de la découverte d'un monde déréglé, d'un globe détraqué, d'un temps sorti hors de ses gonds ; se trouve rappelée, ressassée même, l'initiation forcée d'Hamlet, confronté au spectre et contraint de reconnaître, à la révélation du forfait de son oncle, que l'on peut « sourire et être un lâche » : que le langage a failli, et que cela précipite de fait la faillite de tout échange vrai entre les êtres.

Chaque personnage, ou presque, chez Musset revit à sa façon l'initiation tragique du héros shakespearien. Un passé douloureux, suggéré ou disséqué, forme souvent toute l'épaisseur psychologique conférée au sujet de la fiction poétique, narrative ou dramatique, un sujet doublement travaillé par la science du mal et par la nostalgie de l'idéal – nostalgie d'un état d'avant la chute, regret d'une communion ancienne avec le monde et autrui, dans l'immédiate plénitude de toute relation. Là se situeraient à la fois l'origine du scepticisme désabusé qui projette le héros dans la carrière du libertin et le réservoir de l'idéal qui empêche chez le même héros l'abandon sans conscience à la satisfaction frénétique des sens. Ainsi, du côté désenchanté, les strophes VIII et IX de « Mardoche » laissent entendre que le premier amour du personnage éponyme, son premier enseignement, imprima en lui un souvenir indélébile et un stigmat, « fatal à ses facultés d'idéalisation³ ». Semblable expérience de

¹ *Les Marrons du feu*, 9, PCL, p. 130. ² « Portia », I, PCL, p. 135. ³ Alain Heyvaert, *op. cit.*, p. 34.

l'universelle et nécessaire tromperie amoureuse fait partie du savoir de Rolla et fonde sa passion désespérée pour l'idéal, lui qui est certain que l'amour, « [...] ici-bas on le trompe sans cesse¹ ». Dans « La Nuit de mai », la Muse évoque à demi-mot le traumatisme du premier amour déçu du Poète, origine cette fois de sa vocation et source de sa parole poétique : « Ah ! je t'ai consolé d'une amère souffrance ! / Hélas ! bien jeune encor, tu te mourais d'amour². » Peu important ici les lieux et les circonstances, peu importe même la « psychologie » dite « romantique » : l'essentiel est que soit désigné un point originel d'où procède le personnage de la fiction mais aussi, indirectement, l'œuvre elle-même. Dans la fiction et non dans quelque paratexte théorique s'invente, se dit et se redit l'acte où s'origine l'écriture. Le regret de cet horizon perdu nourrit la déchirante expérience dont procède la voix poétique ; il alimente le scepticisme comme l'idéalisme qui doublement et contradictoirement la fonde.

On s'arrêtera particulièrement, sans prétendre à l'exhaustivité dans l'étude du leitmotiv à l'intérieur de l'œuvre mussétienne, sur la déclinaison en cinq œuvres proches dans le temps du même thème, alors soumis à une narration plus développée que dans les premières publications. Les cinq textes célèbres constituent, dans le principe même de leur réitération comme dans celui de la variation, dans la précision croissante des détails narratifs, la consolidation mythique du récit chargé d'assigner à la parole et à l'œuvre une origine bientôt confondue (à raison et à tort) avec un « vécu ». Il s'agit du *Chandelier* (paru dans la *Revue des deux mondes* le 1^{er} novembre 1835), de *La Confession d'un enfant du siècle* (publié en entier en février 1836), de la « Lettre à M. de Lamartine » (*Revue des deux mondes*, 1^{er} mars 1836), du proverbe *Il ne faut jurer de rien* (*Revue des deux mondes*, 1^{er} juillet 1836) et de « La Nuit d'octobre » (*Revue des deux mondes*, 15 octobre 1837). Dans ce dernier poème, le Poète conclut sur la promesse finale d'oubli de la trahison subie, comme pour marquer la fin provisoire d'une série avec laquelle se clôt aussi une phase essentielle de la création mussétienne :

Je te bannis de ma mémoire,
 Reste d'un amour insensé,
 Mystérieuse et sombre histoire
 Qui dormiras dans le passé³ !

La version ludique de la manipulation des signes, dans *Il ne faut jurer de rien*, annonçait l'entrée dans une autre esthétique, moins doloriste, aux accents moins personnels, dominée par les comédies-proverbes et par la prose narrative.

La déclinaison du motif laisse persister quelques constantes bien connues. La principale est la jeunesse du héros : au sortir de l'enfance, la révélation du mensonge le propulse dans le monde clivé des adultes. La trahison découverte revient, selon la métaphore du *Chandelier*, à « jeter une pierre dans un lac qui n'avait jamais eu encore une ride à sa surface⁴ ». Fortunio peut déclarer à

¹ « Rolla », V, *PCL*, p. 391. ² « La Nuit de mai », *PCL*, p. 412. ³ « La Nuit d'octobre », *PCL*, p. 437. ⁴ *Le Chandelier*, III, II, *TC*, p. 364.

Jacqueline, à la deuxième scène, « Madame, je n'ai jamais menti. Il est bien vrai que je suis un enfant, et que l'on peut douter de mes paroles ; mais telles qu'elles sont, Dieu peut les juger¹. » Une fois le secret de Jacqueline et Clavaroché surpris, la scène primitive observée, le jeune homme est arraché à un état de pure confiance dans sa parole et dans celle d'autrui : avant l'épreuve de l'alcôve, Fortunio pouvait déclarer : « J'en suis certain, Jacqueline m'aime, et à tous les signes qu'elle m'en donne, il n'y a pas à s'y tromper². » Après l'épreuve, le héros sait que l'on peut « mentir du fond du cœur³ ». Le scénario se répète au troisième chapitre de la *Confession*, où le dessous de la nappe découvert par Octave remplace, dans le récit, la chambre de Jacqueline observée depuis l'alcôve. « J'avais alors dix-neuf ans ; je n'avais éprouvé aucun malheur ni aucune maladie [...] » confie le héros qui bientôt, en deuil de ses illusions, saluera l'« apparence fugitive » d'une étoile filante « où les poètes voient un monde détruit⁴ » – le monde défunt de la confiance dans les signes. Cette destruction est traduite par l'image de « la nuit de mon cœur » dans le récit poétique de la « première fois » douloureuse intégrée à la « Lettre à M. de Lamartine⁵ ». Dans le récit de Valentin, à la première scène d'*Il ne faut jurer de rien*, le héros a seize ans et sort du collège lorsqu'il surprend dans l'« imperceptible sourire » esquissé par sa maîtresse, non la trahison dont il serait lui-même victime, mais le plaisir pris par l'amante à tromper son époux tandis que ce dernier enfle ses gants pour sortir : la monstruosité de la duperie éclate dans le contraste de l'« ombre légère » formée par « les deux fossettes » des joues de la femme et des « grosses mains rouges se débattant dans des gants verdâtres » du mari⁶. Maladroite dissimulation des mains laides dans des gants peu seyants d'un côté, fin et perfide refoulement de l'expression du plaisir de l'autre : une ligne de partage est tracée, qui sépare la victime et son bourreau.

Certes, comme le remarque Frank Lestringant dans son édition d'*Il ne faut jurer de rien*⁷, il convient de faire la part des modèles et des filtres littéraires de telles scènes de manipulation, d'observation et de révélation, abondantes notamment dans la littérature libertine étudiée par Valentina Ponzetto⁸. Mais un trait caractérise cette scène répétée : sa précision croissante au fil de ses reprises, comme le soin maniaque apporté à l'exégèse de la scène. La *Confession*, la « Lettre à M. de Lamartine » et « La Nuit d'octobre » concordent ou du moins convergent dans l'évocation du « grand souper, après une mascarade⁹ », du « temps du carnaval », « en février », « Au milieu des transports d'un peuple furieux¹⁰ » ou de la « nuit d'automne / Triste et froide¹¹ ». Autant de notations qui, jointes à la transcription minutieuse de la perception du personnage doté d'hypermnésie comme d'une attention paranoïaque aux signes, laissent croire à une scène inscrite dans l'expérience intime de celui qui tient la

¹ TC, p. 344. ² *Le Chandelier*, II, IV, TC, p. 355. ³ *Le Chandelier*, III, II, TC, p. 364.

⁴ *La Confession d'un enfant du siècle*, Sylvain Ledda (éd.), Paris, Flammarion, « GF », 2010, p. 82-84.

⁵ « Lettre à M. de Lamartine », PCL, p. 442. ⁶ *Il ne faut jurer de rien*, Sylvain Ledda (éd.), Paris, Gallimard, « Folio théâtre », 2011, p. 59-60. ⁷ *Il ne faut jurer de rien*, Frank Lestringant (éd.), Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 2010, p. 45, n. 1.

⁸ Voir Valentina Ponzetto, *Musset, ou la Nostalgie libertine*, Genève, Droz, 2007. ⁹ *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., p. 82. ¹⁰ « Lettre à M. de Lamartine », PCL, p. 443. ¹¹ « La Nuit d'octobre », PCL, p. 432.

plume. La critique s'est ainsi focalisée sur l'étude des sources autobiographiques potentielles de tels récits, multipliés et concentrés après la rupture de George Sand, à la fin de l'hiver 1835, au moment du carnaval. On chercha aussi, dans l'enfance ou la jeunesse du poète, au temps d'un autre carnaval, celui de 1828, une autre trace de cette première trahison vécue, dont le souvenir hante toute l'œuvre mussétienne. Mais peu importent la personne, le lieu et l'heure, serions-nous tenté de dire ; peu importe l'identification biographique précise de l'expérience ; importe en revanche l'illusion d'un ancrage dans la vie de l'auteur : car il est indispensable que fonctionne le dispositif énonciatif destiné à *faire croire* à cette origine vécue, placée hors de la littérature et l'alimentant depuis la source vive de la *vie réelle*. Lorsqu'aucun cadre rhétorique, aucune doctrine de l'imitation, aucune confiance dans l'efficacité du langage ne subsistent, seule demeure pour fonder les puissances de la parole proférée une motivation externe à l'art, placée dans une subjectivité douloureuse dont le traumatisme seul garantirait, de l'extérieur, la validité de l'écriture. Le miroitement autobiographique¹ conférant une urgence éthique à la création littéraire assoit en définitive son esthétique propre au point de rendre superflue une poétique normative qui la régulerait artificiellement et finalement la tuerait. Elle peut aussi, on le sait, fausser la réception de l'œuvre et nourrir bien des malentendus au sujet d'un romantisme jugé naïvement impudique et doloriste : le miroitement biographique savamment entretenu a fonctionné pour bien des lecteurs éblouis par l'anecdote comme un miroir aux alouettes. Ce tropisme biographique, travaillé par les récits eux-mêmes et nécessaires à leur efficacité, risque alors d'offusquer la portée métapoétique de tels énoncés répartis entre prose narrative, écriture dramatique et poèmes. Cette répartition intergénérique elle-même suggère que ces récits éclairent l'ensemble de l'œuvre dans ses différentes voies ouvertes. L'ordre même des scènes-clés ici évoquées, menant du théâtre à la *Confession*, puis à deux poèmes à portée métapoétique indique à la fois un approfondissement intime et une transfiguration du motif, peu à peu confondu avec la source reconnue et dévoilée de l'œuvre.

Ainsi, dans la « Lettre à M. de Lamartine », le récit de la trahison et de la souffrance, partagée avec le poète aîné qui en serait avant lui le « chanteur », est celui d'une transmission du génie poétique par la grâce d'une souffrance partagée ; douze vers doivent être ici rappelés :

Lamartine, c'est là, dans cette rue obscure,
Assis sur une borne au fond d'un carrefour,
Les deux mains sur mon cœur, et serrant ma blessure,
Et sentant y saigner un invincible amour ;
C'est là, dans cette nuit d'horreur et de détresse,
Au milieu des transports d'un peuple furieux
Qui semblait en passant crier à ma jeunesse :
« Toi qui pleures ce soir, n'as-tu pas ri comme eux ? »

¹ Sur l'illusion autobiographique dans la poésie romantique, voir notamment Jean-Louis Bachevalier, *Le Poème narratif dans l'Europe romantique*, Paris, PUF, 2003, p. 226-227.

C'est là, devant ce mur où j'ai frappé ma tête,
Où j'ai posé deux fois le fer sur mon sein nu ;
C'est là, le croiras-tu, chaste et noble poète,
Que de tes chants divins je me suis souvenu¹.

L'anaphore assigne à la scène d'innutrition poétique – mieux : de pentecôte – son lieu et son origine : « là », redoublé par les déictiques, désigne bien un espace (« cette rue obscure », « devant ce mur »), un temps (« cette nuit d'horreur et de détresse ») ; l'adverbe montre surtout, exacerbant la rhétorique de l'hypotypose, l'expérience vivante située en deçà de l'œuvre, chargée de la justifier. Une poétique se lit bien ici en filigrane, en ce que le poème revendique un modèle, une transmission et un maître en lyrisme. Toutefois, la poétique, entendue comme système esthétique rationnellement et objectivement exposé, est refoulée par la nature et la source même de ce lyrisme, une source réputée extra-poétique, vive et brûlante comme une blessure, dès lors irréductible à l'application de quelque règle de l'art : le savoir qui la fonde n'est pas d'ordre esthétique mais moral. Une nouvelle fois, l'éthique de vérité de Musset, affirmée en creux dans chaque nouveau récit de trahison, coupe court à toute poétique abstraite et théorique. Le récit tient lieu de poétique, dès lors qu'il ne saurait y avoir d'autre fondement esthétique que le cri de douleur et les larmes versées – il ne saurait en définitive y avoir de poétique qu'*incarnée* et qu'*adressée*. La forme épistolaire affectée par la « Lettre à M. de Lamartine », comme la « Dédicace » à Tattet, ou encore à François Buloz dans « Sur la paresse », ou l'adresse directe à Leopardi par-delà la mort dans « Après une lecture » convoquent l'interlocution pour engager la réflexion métapoétique dans un partage ou une confrontation, la lester d'un poids d'humanité. Seule une subjectivité placée au contact d'une autre subjectivité, sous le regard du lecteur témoin, est susceptible de délivrer un discours esthétique réputé authentique, frappée du sceau de la vérité – une vérité nécessairement extra-langagière, confondue avec le mouvement des affects.

Si les récits de trahison forment une poétique en négatif, c'est aussi parce qu'en eux se fixe une conception du langage qui oriente toute l'entreprise littéraire. Tous fondent un rapport suspicieux et une relation critique aux signes : à l'instar des récits rousseauistes des traumatismes d'enfance, ils sont la découverte du régime symbolique, celui de la médiation et de la distance – « Je les observai tous deux tant que dura le repas, et je ne vis ni dans leurs gestes, ni sur leurs visages rien qui pût les trahir », remarque Octave, abusé par sa maîtresse autant que par les signes, dans la *Confession*². Ce régime binaire de l'échange et de la signification, révélé par la scène de trahison, trouve une nouvelle illustration dans l'air évoqué aux strophes xiv et xv du chant premier de « Namouna », air formant la métaphore de l'être clivé d'Hassan, air pouvant aussi devenir l'emblème de l'œuvre mussétienne : ce que dit la « mélancolique et piteuse chanson », l'accompagnement qui « parle d'un autre ton » le dénonce et le tourne en dérision³. La mélodie alimente

¹ « Lettre à M. de Lamartine », *PCL*, p. 443.

² *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., p. 83.

³ « Namouna », *PCL*, p. 328.

la nostalgie de la plénitude et de l'unité, fondant une poétique du regret ; l'accompagnement suggère la désinvolture ironique et l'irrévérence de la distance maintenue avec le monde. Régime de l'adhérence douloureuse d'un côté, régime du désengagement fantaisiste de l'autre : tous deux sont aussi inséparables que l'air et son accompagnement, ou que le signifiant et le signifié sans que le dépassement synthétique de la dialectique soit engagé. Aussi n'est-il pas d'accord sans attente fiévreuse de la discordance, ni de discordance sans souvenir douloureux de l'accord¹.

Telle est l'exploration tendue et contradictoire du langage que mène Octave après la révélation de la trahison, une fois que cette scène primitive l'a délesté de ses illusions mais lui a laissé pour tout viatique cette dernière certitude morale : « [...] il n'y a de crime qu'au mensonge². » L'expérience première est du reste redoublée par « l'effronterie » de M^{me} Levasseur, qui au sein de « la plus expansive amitié³ » et au cours d'un échange empathique des douleurs endurées par les deux êtres, joue une scène de séduction et se joue de la transparence supposée de leur communication :

Elle me disait ses souffrances, je lui contais les miennes, et, entre ces deux douleurs qui se touchaient je sentais s'élever je ne sais quelle douceur, je ne sais quelle voix consolante, comme un accord pur et céleste né du concert de deux voix gémissantes. Cependant, durant toutes ces larmes, comme je m'étais penché sur madame Levasseur, je ne voyais que son visage. Dans un moment de silence, m'étant relevé et éloigné quelque peu, je m'aperçus que, pendant que nous parlions, elle avait appuyé son pied assez haut sur le chambranle de la cheminée, en sorte que, sa robe ayant glissé, sa jambe se trouvait entièrement découverte⁴.

Face au spectacle d'une telle faillite du langage au moment le plus intense de l'échange, une quête désordonnée s'ouvre alors pour Octave : tantôt il s'essaye à une autre langue, la langue allemande vite abandonnée, tantôt il s'en remet aux voix de la nature, confondues avec la verte espérance, puis aux voix de la ville, qui condamnent à l'obscur solitude. Ailleurs, Octave découvre avec la « voix rauque et ignoble » d'une « fille des rues », le grasseyement de la débauche : « Je me souvins de Faust qui, dansant au Broken avec une jeune sorcière nue, lui voit sortir une souris rouge de la bouche⁵. » Ailleurs encore, il ausculte la langue du siècle, imitée du « blasphème usé du vieux Voltaire », et à laquelle il oppose « un cri qui ressemble à de la douleur⁶ », dernière expression vraie. Toutefois, il découvre bientôt avec Desgenais la langue de la raillerie, « le rire sans pitié qui crache au visage de la douleur⁷ », avant de rappeler son refus même des conventions partagées, lesquelles permettent pourtant l'échange humain : « Je n'ai jamais mis le genou en terre sans y mettre le cœur⁸ ». L'expérience de la trahison met bien en jeu le langage et peut se lire symboliquement comme un récit d'initiation poétique, d'acquisition longue et tâtonnante d'une langue et d'un nouveau pouvoir langagier par-delà la faillite de tout système symbolique.

¹ Voir l'article de Fabienne Bercegol, « Un art poétique dans *Namouna* ? », dans Pierre Brunel et Michel Crouzet (dir.), *Alfred de Musset, Premières poésies, Poésies nouvelles*, Paris, Eurédit, 2010 [1^{re} éd. : 1995]. ² *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., p. 87. ³ *Ibid.*, p. 114. ⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 130. ⁶ *Ibid.*, p. 131. ⁷ *Ibid.*, p. 143. ⁸ *Ibid.*, p. 151.

Dire la quête revient à suggérer l'errance d'où procède l'œuvre, qu'aucune poétique ne saurait stabiliser.

Enfin, surtout, ces récits de trahison ont force de poétique car en eux se réaffirme, par la négative, l'existence nécessaire d'une Loi et d'une Valeur transcendantes, celles du vrai et du beau, fussent-elles incernables et inaccessibles, refoulées dans un passé perdu, dans une origine lointaine ou dans un ailleurs désormais interdit, maintenues dans un « dire » : leur inactualité est finalement la preuve même de leur nécessité. La répétition des scènes de trahison constitue ce travail du négatif par lequel se suggère l'indicible et s'esquisse l'absent : on nommera cet *indicible absent* « amour », « douleur », « cœur » ou encore « vérité » afin d'assigner à l'écriture moins une norme extérieure qu'une raison intérieure : le motif de la trahison se fait motivation de l'œuvre même. En dernier recours, cette Loi entrevue dans le moment de son viol par l'amante infidèle est celle de l'émotion, dernière trace d'une innocence perdue, souvenir d'une grâce autrefois contemplée et seule justification, en temps de basculement du monde et de scepticisme généralisé, de la parole poétique. Dans la « Dédicace à Alfred T.^{***} », cela se traduit en ces vers érigeant le frisson en seule mesure du travail poétique :

Au moment du travail, chaque nerf, chaque fibre
Tressaille comme un luth que l'on vient d'accorder.
On n'écrit pas un mot que tout l'être ne vibre¹.

Cette vibration physique correspond à la suspension volontaire du doute, à l'oubli momentané du régime de l'incrédulité réaffirmé par Musset paraphrasant, toujours dans sa dédicace à Tattet, les paroles d'Hamlet à Ophélie, non sans ménager la surprise d'une dernière pirouette :

Doutez, si vous voulez, de l'être qui vous aime,
D'une femme ou d'un chien – mais non de l'amour même.
L'amour est tout – l'amour, et la vie au soleil².

En un siècle où l'art est déclaré mort, où aucune poétique ne saurait le refonder, seule la double affirmation conjointe et contradictoire de la trahison universelle et de la nécessité d'amour est susceptible de justifier encore, en des termes qui ne sauraient être proprement ceux d'une poétique, une écriture de l'effusion : une écriture ayant pour utopie régulatrice la fusion émotionnelle. Une telle émotion située en deçà de toute programmation rhétorique fixée par quelque poétique fait office de programme esthétique.

Ainsi peut s'interpréter le passage des chapitres I et II au chapitre III de la *Confession d'un enfant du siècle*, autour de la phrase-pivot : « J'ai à raconter à quelle occasion je fus pris d'abord de la maladie du siècle³. » La transition peut paraître forcée, comme peuvent sembler mal reliés à l'ensemble les deux premiers chapitres, plus célèbres peut-être que le reste de l'ouvrage. Certes, le récit du chapitre III relate les circonstances particulières et privées de l'inoculation du mal du siècle chez Octave. Tout converge pourtant, dans le long *incipit* de

¹ La Coupe et les Lèvres, « Dédicace à M. Alfred T^{***} », PCL, p. 218.

² Ibid., p. 222.

³ La Confession d'un enfant du siècle, op. cit., p. 82.

la *Confession*, vers le constat d'un impossible fondement à la parole, d'une incapacité à légitimer et à définir une langue et une œuvre créatrices dans une société anomique et dans un siècle sans horizon. « Sans transcendance, une époque ne peut avoir ni règles ni langue », remarque Alain Heyvaert¹. L'effondrement de la croyance collective dans l'action n'a d'égale que la perte de la croyance intime dans la preuve d'amour. Dans ce désert public et privé, l'art seul est encore capable d'indiquer quelque transcendance, de faire signe vers un au-delà, de « donner une forme concrète, dans le siècle, à un idéal² ». Toutefois, cet art ne peut être poétiquement défini ni régulé : il est cette beauté sans nom ni règle, érigée dans le poème rappelé en introduction, « Après une lecture », comme unique vestige du vrai en ce monde. Seule la nostalgie de cette vérité placée en deçà et au-delà de tout système peut l'orienter, et peut nous orienter encore.

Aussi la poétique mussétienne est-elle celle de l'impossible incrédulité, ou plutôt celle de l'irrésolution à ne plus croire. Face à l'horizon vide, face au spectacle du reflet stérile de « l'astre au pâle front » sur les « flots transparents » évoqués dans « Portia », seul vaudrait en toute logique le silence, non seulement le silence *sur l'œuvre*, l'effacement de toute poétique, mais le silence *de l'œuvre* rendue à sa vanité. Seul demeurerait alors la solitude et le néant, comme dans la tentation nihiliste de Frank, dans *La Coupe et les Lèvres* : « L'amour n'existe plus ; – la vie est dévastée, – / Et l'homme resté seul, ne croit plus qu'à la mort³. » Le choix de la débauche scellerait un tel renoncement à l'amour, autrement dit à l'échange et à la création. Telle est la cause de la révolte d'Octave face au discours nihiliste de Desgenais : « [...] autant vaudrait renier la parole. Quel Titan muet est-ce donc, pour oser refouler sous les baisers du corps l'amour de la pensée, et pour se planter sur les lèvres le stigmate qui fait la brute, le sceau du silence éternel⁴ ? » Pourtant, le rappel d'une transparence originelle de la parole, l'élection d'un idéal indéfini, confondu avec quelque innocence première (enfance, virginité, passé, nature...), refondent les puissances du langage dans son impuissance reconnue, cela au nom d'un pouvoir perdu, placé dans les lointains invisibles de l'œuvre, situé en des confins nécessairement extra-littéraires (mais n'ayant d'existence *que littéraire*). Là, par ce lien ténu maintenu avec l'expérience unificatrice d'un avant du langage, dans la nostalgie fictionnellement nourrie d'une unité originelle, se trouve le romantisme, certes critique et désabusé, de Musset. Aussi est-ce à tort que l'on verrait en lui le chantre de quelque « modernité » : ce serait oublier que les arabesques de sa fantaisie ne se déploient que sur fond de regret (peu importe qu'il soit « vécu » ou feint : l'essentiel est qu'il soit *dit* pour fonder et orienter l'écriture). Le récit de trahison, parce qu'il réactive la nostalgie de l'idéal au cœur même de la désespérance, empêche finalement que tout s'achève dans le silence et le renoncement. En ce sens encore il fait fonction de poétique de fortune : la vérité douloureuse et la croyance fictionnellement entretenue en une Unité, en un temps pré-symbolique, en une ère bénie d'avant toute coupure, font que le dernier vers de « Portia » ne fut pas le dernier mot du poète : « Mais le pêcheur se tut, car il ne croyait pas⁵. »

¹ Alain Heyvaert, *op. cit.*, p. 161. ² *Ibid.*, p. 162. ³ *La Coupe et les Lèvres*, IV, *PCL*, p. 269-270.

⁴ *La Confession d'un enfant du siècle*, *op. cit.*, p. 155. ⁵ « Portia », III, *PCL*, p. 148.